ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

La espacialidad en *Alcestis* de Eurípides



Tomás Fernández
Conicet - UBA / KU Leuven / tomas.fernandez@arts.kuleuven.be

Resumen

El presente artículo intenta dar cuenta de la centralidad del espacio en el entramado de *Alcestis* de Eurípides. A tal fin, presenta brevemente el concepto de "mímesis de lo semejante a nosotros". Sobre esta base, concluye que *Alcestis* representa un mundo material relativamente cercano al de la audiencia, y asimismo que el espacio y la corporalidad son esenciales para otorgar cohesión a una trama que, de otro modo, pecaría de episódica.

Palabras clave
Eurípides
Alcestis
realismo
espacio
mímesis

Abstract

In this article I aim at showing the cruciality of space in the emplotment of Euripides' *Alcestis*. To this ends, I briefly introduce the concept of "*mimesis* concerning what is like us". On this basis, I conclude that *Alcestis* portraits a material world relatively close to that of the audience, and also that space and corporality are essential to achieve cohesion in a plot which otherwise would be episodic.

Key words
Euripides
Alcestis
realism
space
mimesis

I. Introducción

Bajtín estudió obsesivamente "el proceso que ha permitido a la literatura tomar conciencia del tiempo y el espacio histórico real y del hombre histórico real".[1] En esta formulación, lo real y lo histórico parecen conceptos claros y precisos y, lo que es peor, invariables ellos mismos (para citar nuevamente a Bajtín) en "el tiempo y el espacio histórico real". Embarcarse en una delimitación de lo real en tiempos de Eurípides excede el objetivo de esta contribución. De todos modos, una breve referencia a la *Poética* de Aristóteles puede ser oportuna para definir, si no lo "real", sí al menos "lo imitativo de lo semejante a nosotros" (por no llamarlo "realismo"), tal como podría entenderlo un griego de los siglos V y IV antes de Cristo:

1. Bakhtine (1978: 238). El autor desea agradecer a los dos evaluadores anónimos, que proveyeron detallados comentarios de una versión previa de este artículo y permitieron subsanar numerosos errores.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

> Puesto que quienes hacen mímesis la hacen de quienes obran, y necesariamente éstos son buenos o malos […] [la mímesis será de quienes son] mejores que nosotros o peores o tales [como nosotros]. (***Poet.*** 1448a1-5).[2]

Pese a la centralidad que, como veremos, Eurípides puede darle al espacio cotidiano y concreto, su proyecto tiene poco que ver con el "realismo" tal como lo entenderían un Auerbach o un Bajtín, porque la ἀλήθεια griega y la mímesis tienen poco en común con la "verdad" moderna y su representación, salvo, quizá, en los modos de generar convicción en una audiencia determinada o, dicho de otro modo, en sus efectos. En esta contribución, y de modo provisorio, se entiende como "espacio semejante al nuestro" aquél que un griego del siglo V puede juzgar reconocible en la propia espacialidad, la propia morada, la propia cotidianidad, el propio cuerpo. Así puede retomarse la categoría de la *Poética* acerca de personajes que resultan ser "tales como nosotros" y no βελτίονες ni χείρονες, aplicándolo, esta vez, a un tipo de espacialidad. En lo que sigue me propongo demostrar que en *Alcestis* el espacio material concreto es una presencia tan central como la de cualquier personaje y a la vez que la potencia de esta materialidad geográfico-espacial, que replica y a su vez es replicada en la corporalidad de sus personajes, resulta fundamental para la cohesión de la obra, permitiéndole a su entramado numerosos movimientos poco canónicos que una espacialidad más laxa hubiera vedado. A tal fin, intento también mostrar que se trata de un espacio semejante al de la audiencia, que no se halla separado del espacio de todos los días – como sí ocurre a menudo en la épica – por una barrera infranqueable.[3] Esta distinción no sugiere que el espacio cotidiano sea más "real" que el mítico, ya que este último puede ser absolutamente verdadero para un auditorio dado. La percepción, sin embargo, sí es diferente, y esta diferencia se explica, al menos en una de sus aristas, por determinaciones de la recepción.

Antes de abordar la mímesis del espacio "semejante al nuestro" que se lleva a cabo en *Alcestis*, justificaré brevemente mi empleo del muy debatido término "mímesis", que traduzco como "representación" o "imitación"[4] sin implicar por esto la preexistencia de una realidad externa ni mucho menos la correspondencia servil entre esa representación y un supuesto objeto exterior. Utilizo el término con el nivel de generalidad que el gran maestro de la *close reading*, Erich Auerbach, practicó en su obra maestra denominada, precisamente, *Mimesis*.[5] Esta decisión no generará – esperamos – imprecisión, ambigüedad, o la impresión de que pretendo rehuir el debate crítico. No incursiono en la discusión para no sobrecargar un artículo cuyo fin último es muy diverso, y que pueden pasarse sin daño de las sutilezas conceptuales modernas. Consideraciones como las de Halliwell – "there is no central or consistent commitment in the history of mimeticism to the truth-bearing, as opposed to the sense-making, status of mimetic works" –,[6] por ciertas que puedan resultar, no tienen mayor relevancia para un estudio de caso como el que intenta llevar a cabo con toda humildad este artículo. Estas notas, simples *marginalia* en las huellas de las extraordinarias intuiciones de Auerbach, no remiten sino cuando resulta imprescindible a estudios teóricos sobre mímesis (como el del propio Halliwell) o sobre espacialidad en el teatro griego (como el de Rehm).[7]

Antes de continuar, anticipo una muy razonable objeción:[8] la de que lo imitativo de lo "semejante a nosotros" no sería de utilidad en el examen de la tragedia, que se ocupa de personajes "superiores a nosotros", no inferiores ni semejantes. Al margen de la complicada situación genérica de *Alcestis*, con sus elementos paratrágicos (cf. Fernández 2012a), puede señalarse que los

2. Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι […], ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους. Nótese que Aristóteles presenta una teoría que depende de una audiencia – porque habla de "nosotros", un sujeto relativamente determinado y, en cualquier caso, ni abstracto ni absoluto –, no de las intenciones de un autor o del tenor literal de un texto. En consecuencia, aquí lo εἰκός, en el que en última instancia se apoya la eficacia de lo "imitativo de lo semejante a nosotros" se halla, como la belleza según el proverbio inglés, "in the eyes of the beholder". Salvo indicación en contrario, todas las traducciones son mías.

3. Bakhtine (1978: 449-453) estudia el "pasado absoluto" en el que transcurre la epopeya, separado del presente del auditorio por una distancia insuperable aun cuando se trate de eventos cuasi-contemporáneos. Este "pasado absoluto" tiene mucho en común con el recién mencionado "espacio mítico".

4. Halliwell (2002: 14) estima que "[…] the standard modern significance of imitation tends almost inevitably to imply, often with pejorative force, a limited exercise in copying, superficial replication, or counterfeiting of an externally "given" model." Al emplear el término "imitación", no adhiero en modo alguno a estas consideraciones.

5. Halliwell (2002: vii).

6. Halliwell (2012: 380).

7. Rehm (2002).

8. Agradezco a uno de los evaluadores anónimos el habérmela formulado.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

personajes "superiores a nosotros" (βελτίους […] τῶν νῦν) a los que la tragedia tiende (1448a 16-18) son simplemente preponderantes, no los únicos en manifestarse. Así como una épica elevadísima permite la presencia de un Tersites, la tragedia está sembrada de personajes inferiores. Baste mencionar, en *Alcestis*, a Heracles ebrio (773-803) o a la Muerte haciendo el ridículo frente a Apolo (28-76). Ésta es la primera respuesta a la objeción: personajes inferiores aparecen en las tragedias, aun cuando no sean héroes. De modo más central, esta contribución no se ocupa de los personajes "semejante a nosotros" sino de un espacio percibido como semejante al suyo por parte de una audiencia. La representación espacial, que no está sometida a un control genérico estricto, suele escapar a lo esperable en la tragedia, especialmente en un autor que, como Eurípides, alterna en todo momento y con pareja intensidad lo más alto con lo más bajo y que, pese a ser el τραγικώτατος de los dramaturgos griegos,[9] es también quien más elementos inconfundiblemente cómicos y cotidianos presenta en su obra.

II. Espacialidad concreta en *Alcestis*

Como se ha señalado a menudo, el "espacio concreto" de *Alcestis*, y en particular el palacio de Admeto, tiene una presencia inédita en la escena helénica, al menos hasta el surgimiento de la comedia nueva.[10] Las referencias espaciales a la morada son constantes a lo largo de la obra: términos como δόμος, δῶμα, οἶκος, ἑστία, μέλαθρα, στέγη aparecen cada pocos versos.[11] Lo mismo sucede con la cámara nupcial y el objeto que mejor la simboliza, el lecho matrimonial. A los sinónimos habituales como λέκτρον, λέχος y εὐνή, Eurípides agrega, en una suerte de *uariatio*, el de κλισίαι, para el que no hay paralelos claros.[12]

La casa, por lo demás, se manifiesta en diversos niveles. Por un lado, el palacio considerado como una gran unidad constituida por sus moradores, entre los que figuran señores, hijos, servidumbre y huéspedes. Por el otro, la casa concreta, con sus cuartos, divisiones internas, espacios íntimos y espacios públicos. Por último, y sobre todo, en la construcción afectiva que los aúna: el edificio material investido por el afecto de los personajes. En *Alcestis*, una puerta o una pared no son únicamente objetos materiales.[13] Uno de los ejemplos más claros aparece en una famosa *resis* sobre el final de la obra, cuando Admeto vuelve al palacio después de haber enterrado a su mujer y exclama:

> Odiosos senderos [hacia el palacio], vistas odiosas / de los techos viudos. / Ay de mí mí, ay ay ay ay. / ¿Adónde voy? ¿Dónde estoy? ¿Qué diré? ¿Qué no? / ¿Cómo moriría? (861-864)[14]

El camino que lo conduce al palacio o los techos de la morada donde había sido feliz se convierten ellos mismos en cosas aborrecibles. La casa adquiere también otra dimensión, que ya había sido predicha por el hijo de Admeto en el momento del fallecimiento de Alcestis:

> Yéndote tú, madre, ha muerto la casa (414-415).[15]

Por transitividad, es la casa quien muere. También por transitividad, sus habitaciones vacías son odiosas. El proceso es semejante a un tropo, el de la hipálage o análage, pero también al mecanismo conocido en el ámbito del psicoanálisis como *investimiento* o *catexis*.[16] El espacio deja de ser sólo espacio,

9. *Poet.* 1453b 28-30. Eurípides ha ganado esta calificación no por sublimidad de tono y caracteres sino por su uso profuso de lo patético. Si el baremo fuera la grandeza de los personajes, se pensaría que Eurípides es, por el contrario, el menos trágico.

10. Sobre este punto, véase el artículo de Luschnig (1992). Esta contribución se inicia con una cita de Jan Kott referida a *Alcestis*: "in no other Greek play up to Menander do we have such a strong impression of being inside the house".

11. Sobre la importancia del lenguaje del espacio en la tragedia griega, cf. Padel (1992: 342-343).

12. γενναιοτάταν δὲ πᾶσαν / ἐζεύξω κλισίαις ἄκοιτιν (993-994; pasaje lírico). En *Ifigenia entre los Tauros* 857 se lee κλισίαν λέκτρων, donde el sentido de "lecho" está determinado por el complemento. Habitualmente, κλισία "tienda", "sofá" o "canapé" (más generalmente, remite al "lugar donde uno puede reclinarse" [κλίνω]); su uso absoluto en el sentido de "cama" no está registrado más que en *Alcestis*. Para una discusión más detallada de la cuestión del lecho en Eurípides, véase Rodríguez Cidre (2008), que agrega κοίτη, δέμνιον y κλίνη a los términos recién mencionados (con la excepción de κλισία), provee etimologías de todos ellos y estudia brevemente las palabras afines (e.g. κοίτη - ἀκοίτης, δέμνιον - ἐπιδέμνιος, λέχος - ἄλοχος).

13. De este modo, se asemejan a las *figurae* en sentido técnico, según los parámetros señalados por Auerbach (1950: 523, n. 5), así como (más detalladamente) Auerbach (1938).

14. στυγναὶ πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις / χήρων μελάθρων. / ἰώ μοί μοι, αἰαῖ <αἰαῖ>. / ποῖ βῶ; ποῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή; / πῶς ἂν ὀλοίμην;

15. οἰχομένας δὲ σοῦ, / μᾶτερ, ὄλωλεν οἶκος. El niño toma conciencia de algo que a Admeto le llevará todavía mucho tiempo, a saber, el peso real de la ausencia de Alcestis, que en el marido no se concreta hasta la *resis* de 962ss., con su celebérrimo ἄρτι μανθάνω, "recién [en este punto] me doy cuenta".

16. *Investissement* en francés, *Besetzung* u *Objektbesetzung* en alemán. Laplanche y Pontalis (1996) la definen (*s.v. catexis*) como "movilización de la energía pulsional cuya consecuencia es ligar esa energía a una representación, a un grupo de representaciones, a un objeto o a partes del cuerpo".

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

por más que también sea plenamente espacio. El espectador ya conoce este espacio en detalle, por su recurrencia obsesiva en la escena y en las palabras de los personajes, y es esta realidad concreta la que permite la condensación, en la materialidad de la casa, de un tipo de dolor que resultaría irrepresentable con una *mímesis* menos corporal.

Por lo demás, y con toda evidencia, la casa no ha sido en todo momento un lugar de lamento. Voy a detenerme en una escena de tono menor, en la que las noticias acerca de la agonía de Alcestis pasan del interior del palacio al espacio externo. Este espacio es el de unos viejos vecinos que constituyen el coro y también, obviamente, el del espectador. El coro exclama, apenas después del prólogo:

> ¿Por qué esta tranquilidad frente al palacio? / ¿Por qué ha callado la casa de Admeto? (77-78).[17]

Aquí sobresale la atención por el detalle ínfimo, y aun por el negativo, que, se sabe, suele definir la realidad más concreta de los eventos. Literalmente, se trata de un *argumentum e silentio*, donde lo esperable es tanto o más importante que lo efectivamente sucedido. Percibir entidades negativas es cualidad indispensable de cualquier observador agudo. Y el coro, en este caso, no solamente subraya el frío silencio actual sino, por vía negativa, la realidad previa frente a las puertas del palacio, donde siempre había bullicio; por eso el silencio actual le resulta llamativo.[18] También anticipa la realidad futura, en la que una vez muerta Alcestis de nuevo habrá tumulto,[19] si bien esta vez, cerrando la simetría con el pasado, no de alegría sino de dolor. De este modo prefigura los inminentes llantos y lamentos que poco después ocuparán el espacio sonoro vacío. Esto último es lo fundamental en términos de ilación de la trama; la observación del coro es un modo refinado de preguntarse si Alcestis ya ha muerto y responder por la negativa, sugiriendo sin embargo que su fin es inminente.[20]

La manifestación de negatividades adquiere a continuación un ritmo frenético: "¿Escucha alguien un lamento o golpe de manos [contra el pecho] o gemido?" (86-87),[21] pregunta retórica que presupone un rotundo *no* como respuesta. "*Tampoco* hay ningún sirviente frente a las puertas" (89-90).[22] "¿Cómo habría realizado Admeto un funeral *desierto*?" (96-97),[23] sobreentendiendo que sería inconcebible. "Frente a las puertas *no* veo el aguamanos de fuente, como se acostumbra en las puertas de los fallecidos" (98-99).[24] "*No* hay ningún cabello cortado frente a los umbrales" (101-102).[25] El intercambio de conjeturas se interrumpe cuando del interior del palacio sale una sirviente que relatará lo ocurrido a los protagonistas de la obra en ese *interim*. Este movimiento es central: el paso del adentro al afuera, de lo oculto a lo visible, de lo privado a lo público,[26] permite una primera aproximación al sufrimiento concreto de Admeto y Alcestis. Aquí, como en el resto de la obra, la puerta y el umbral del palacio son propiamente un lugar de pasaje, donde lo íntimo se imbrica con lo propio de la *pólis*[27] y viceversa. En este punto, la sirviente escenifica esta transición con su salida.

Frente a la sirviente, el corifeo se sorprende o finge sorprenderse, otra vez, de una ausencia, y pregunta: "¿*no* se han realizado los preparativos [funerarios] por Alcestis?" (148).[28] La preocupación por lo cotidiano e insignificante cobra una importancia inusitada, pero es justamente esa insistencia la que resalta la materialidad de la muerte y los ritos que la rodean.[29] En este punto se cortan las conjeturas y los *argumenta e silentio*, y comienzan las declaraciones positivas de la sirviente.

17. τί ποθ᾽ ἡσυχία πρόσθεν μελάθρων; / τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;

18. Que Admeto realizaba festines más o menos ruidosos se desprende, además, del v. 343.

19. Como devela la continuación del diálogo, y en particular el v. 93: "si hubiera muerto, no callarían", οὔ τἂν φθιμένας γ᾽ ἐσιώπων.

20. Sobre el rol de lo no dicho y no visto en la tragedia griega, cf. Padel (1992: 345): "The important tragic act will happen unseen and mostly ***within***" (sus itálicas).

21. κλύει τις ἤ στεναγμὸν / ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας / ἢ γόον […];

22. Οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων / στατίζεται ἀμφὶ πύλας.

23. πῶς ἂν ἔρημον τάφον Ἄδμητος / […] ἂν ἔπραξε […]□

24. πυλῶν πάροιθε δ᾽ οὐχ ὁρῶ / πηγαῖον ὡς νομίζεται / χέρνιβ᾽ ἐπὶ φθιτῶν πύλαις.

25. χαίτα τ᾽οὔτις ἐπὶ προθύροις / τομαῖος.

26. Rehm (2008: 21; 54-55) presenta una panorámica de oposiciones binarias como éstas, con bibliografía; tales oposiciones son centrales para su análisis. Curiosamente, sin embargo, en p. 1 este autor las condena, tildándolas de estructuralistas, en sentido peyorativo, y agregando que a menudo dejan "the complexity of space in Greek tragedy overlooked, or unexplored." Curioso, dada esta afirmación, que las emplee tan profusamente.

27. Cf. v. 156 καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ᾽ ἐπίσταται πόλις.

28. οὔκουν ἐπ᾽ αὐτῇ πράσσεται τὰ προσφορά;

29. Nueva simetría: Apolo, por la impureza de la muerte, debe alejarse del palacio de Admeto en el prólogo de la obra; Alcestis resucitada no puede hablar por esta misma impureza, hacia el final. Es la única muerte "natural" que se ve en el teatro griego conservado. Por su parte la sexualidad, y pese a la muerte de uno de los cónyuges, no pierde materialidad, por mucho que se vuelva gélida, proporcionando sólo "fríos placeres". Véase para estos dos últimos puntos Fernández (2012a).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /26 (2013)

En un primer momento, entonces, el espectador tenía sólo el afuera: las habladurías bienintencionadas del coro. Con la aparición de la sirviente tendrá también la información de primera mano de un testigo ocular. Por último, verá a los protagonistas debatirse frente a sus ojos, algo que llegará a su paroxismo cuando Alcestis muera en escena. En este orden, por consiguiente, primero habrá conjeturas del coro, luego testimonios de la sirviente y por último la representación material por parte de los protagonistas. Por ahora, sin embargo, nos detendremos en el relato de la sirviente-testigo, que opera como puente entre lo interior y lo exterior.

III. Luz y sombra

Apenas después de aparecer en escena, la sirviente tranquiliza al corifeo y relata que Alcestis, aceptando su destino, se ha colocado su mejor vestido sobre la piel blanca y, sin derramar una sola lágrima, ha orado en el altar del palacio a la diosa del hogar, Hestia. Como al pasar la sirviente menciona que Alcestis recorrió, además, todos los altares de la casa, sin que la inminencia de la desgracia afectara el buen color de su piel.[30] Vale la pena señalar que dicho color, según Eurípides, era *λευκός*, adjetivo que en castellano suele traducirse por blanco, pero que en griego, más que la idea de blancura, apunta a la *luminosidad*, y a la acción de ver (la luz), como en el caso del verbo *λεύσσω*, que posee la misma raíz (cf. lat. *lux, lucis*).[31] Y el "ver la luz", metáfora cristalizada por estar vivo, se opone permanentemente en la obra a "no ver la luz".[32] Transitivamente, entonces, la piel blanca de Alcestis es la piel vital de una mujer joven, a la vez luminosa (por la vida que bulle en ella) e iluminada (por estar a la luz del sol y no en el inframundo). Este carácter *λευκός* evidentemente se perderá con el descenso al Hades. En el conjunto de la obra se traza una geografía de la luz y su ausencia ligada directamente al mundo de los muertos y al mundo de los vivos, que a su vez tiene un correlato estricto con la metáfora cromática del "blanco" (o "luminoso") y el "negro" (de las túnicas de luto), y la espacial del "arriba" y el "abajo", siendo este último, evidentemente, el lugar de Hades, donde la luz no llega y predominan los colores oscuros. Estos últimos puntos son cruciales para situar la muerte de Alcestis. En este drama, el fallecimiento no implica tanto un cambio en el cuerpo de la heroína como un fenómeno de tránsito entre lugares definidos opositivamente, un cambio de espacio geográfico, cromático y afectivo: es el pasaje del arriba al abajo, de la luz a la sombra, de los palacios de Admeto a los de Hades. Los primeros de estos términos, por su carácter luminoso, son esencialmente visibles y representables con una materialidad semejante a la cotidiana. Por eso la exposición del cadáver en escena y la precisión en los detalles de la casa se contraponen con la vaguedad en el relato de la ceremonia o el del rescate de Alcestis del inframundo por parte de Heracles.

30. V. 173-174: οὐδὲ τοὐπιὸν / κακὸν μεθίστη χρωτὸς εὐειδῆ φύσιν.

31. Véase Irwin (1974). Sobre el problema de la blancura en la mujer griega, cf. la nota de Mastronarde (2002) a *Medea* 30 (στρέψασα πάλλευκον δέρην […]): La blancura sería un "standard epithet in reference to parts of the female body (e.g. neck or cheek at 923, 1148, *Hipp.* 1171, *El.* 1023, *IA* 875) since respectable females were expected to spend almost all of their times indoors or well veiled. La afirmación del insigne erudito puede matizarse, por un lado porque un número importante de *diosas* del acervo poético griego eran descriptas como blancas, e.g. λευκώλενος Ἥρη (*Ilíada* 1, 55); por el otro, precisamente porque la blancura se asocia a la luz, no a la falta de contacto con el sol. Aun si Mastronarde estuviera en lo cierto, en *Alcestis* podrían subsistir los dos sentidos, pero sin duda predominaría el de luminosidad, asociada a la vitalidad, no el de "ausencia de bronceado".

32. Para las relaciones entre el acto de ver y la concepción de la espacialidad, véase Rehm (2008: 3-7).

Siguiendo con la metáfora de la luminosidad, conviene recordar que Admeto, al volver al palacio y encontrarlo detestable, contrapone las negras vestimentas actuales a los peplos blancos (y luminosos) anteriores.[33] También que la luz, para él, ha desaparecido, del mismo modo que su vida le resulta más intolerable que cualquier muerte. Para cerrar el círculo, recordemos la piel blanca, o, mejor, resplandeciente, de Alcestis: una piel que iluminaba la casa con luz propia y simbolizaba la vida.

33. En una sinestesia, encuentra esta oposición cromática análoga a la que existe entre el lamento actual y el canto nupcial previo: νῦν δ᾽ ὑμεναίων γόος ἀντίπαλος / λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοί […], 922-923. Para los colores del luto, que nada casualmente carecen de luminosidad, cf. 216 (μέλανα στολμὸν πέπλων).

En este punto, decir que Alcestis era "la luz de la casa" no es ninguna metáfora imprecisa. Con su muerte, la casa se oscurece y muere *ante litteram*,[34] si bien no en todos sus aspectos. Por un lado, la muerte de los afectos de que la

34. Como ha señalado el hijo de Alcestis y Admeto en v. 415-416; cf. *supra*.

casa estaba investida representa, por otros medios y en otro nivel poético, la disolución del vínculo humano entre sus integrantes. Por el otro, y así como Admeto no muere físicamente, tampoco la casa se desintegra de modo material; por el contrario, y como un cuerpo devastado, sobrevive como sustrato, mientras sus demás funciones desaparecen. De cualquier modo, y en la medida en que de ese modo precario sí subsiste, la casa puede ser considerada, junto con los cuerpos de los personajes, lo único sólido de *Alcestis*. En esa permanencia física, a su vez, el recuerdo del pasado feliz es inevitable al habitar el espacio ahora huérfano, y el viejo *investimiento* positivo vuelve insoportable el simple hecho de mirar la morada. Así, como hemos visto, en *Alcestis* una puerta es siempre más que una puerta, por más que también sea una puerta y parte integrante de un palacio concreto.

El edificio material que se mantiene incólume, entonces, contrasta tanto con la casa investida de afecciones (que de positivas y luminosas pasan a oscuras y negativas), como con la casa considerada unidad de moradores, que sí se desintegra y muere. La fragmentación de estas unidades, por lo demás, se espeja en la distribución externa de la obra. Efectivamente, y en mucho mayor medida que en una tragedia de unidad "orgánica" como preconiza Aristóteles,[35] *Alcestis* está construida sobre la base de viñetas o estampas – a su modo pequeños cuadros – cuya relación de continuidad externa es sumamente débil, si bien su cohesión en una unidad mayor, espacial y no sucesiva, es muy marcada.

35. A punto tal que la tragedia tiene una suerte de alma, a saber, la trama (μῦθος): ***Poet.*** 1450a 38. Como sucede como un todo orgánico, por lo demás, si se saca o se traspone alguna de las partes el conjunto sufre o, de lo contrario, no es parte de un todo y conformaría en todo caso un πᾶν, "conjunto total", pero no "algo entero", ὅλον; cf. Sinnot (2004: 64, n. 217); véase al respecto el final del cap. 8 de ***Poet.***

IV. Conclusiones

La realidad concreta de *Alcestis*, que se manifiesta en la arquitectura del palacio, en la disposición de sus habitaciones y altares, en la interacción de la purificación y lo impuro, en el agua de fuente y los cabellos rasurados, en los silencios y los lamentos, en la mortificación de lugares sólo en apariencia inanimados, halla su expresión también en la fragmentación externa de la obra, que tiene una unidad por discontinuidad,[36] y no tanto por la continuidad sucesiva habitual entre los tragediógrafos clásicos. Y esa discontinuidad, que se liga a su núcleo por iluminaciones no vinculadas sintagmáticamente, está permitida por el vigor inaudito de los elementos materiales y cotidianos. Esto permite retomar el inicio de esta contribución y con esto terminar.

36. Cf. Fernández (2012b).

No tanto "hilo conductor" como "columna vertebral", el espacio material concreto opera como modo privilegiado de dar cohesión a un conjunto de escenas que no se siguen unas a otras según las habituales relaciones de necesidad y verosimilitud que aconseja Aristóteles.[37] La carnalidad de la obra se manifiesta en la corporalidad de una casa investida afectivamente por sus moradores, en los cuerpos de estos moradores y en el cuerpo verbal de la tragedia, que se mimetiza con una fragmentación ocurrida en todos los niveles – salvo el de la arquitectura externa del palacio y el del cuerpo de los personajes – a la muerte de Alcestis. El sofisticado quiebre de la unidad narrativa tradicional en aras de otra unidad menos obvia emplea, como soporte fundamental, el espacio concreto. La unidad de la obra, más que por sucesión, es espacial, y el espacio no es abstracto, lejano o idealizado, sino concreto y cotidiano, mimético de un espacio "semejante al nuestro".

37. Especialmente ***Poet.*** 1451a 38; cf. también ***Poet.*** 1451a 12-13, 1451b 9 y 1452a 24.

Con este proceder, Eurípides explota las posibilidades del espacio concreto en el entramado de una obra dramática. Las combina con un tiempo radicalmente presente y con una perspectiva de cercanía total en plano discontinuos, más

que de disposición a media distancia entre planos sucesivos. Con su particular concepción del tiempo y el espacio, Eurípides da una nueva dimensión, si no al espacio histórico "real", sí al espacio material concreto, subrayando que las posibilidades simbólicas más elevadas se combinan con armonía plena con lo máximamente particular, cercano, determinado, diminuto. Este proceder, como esperamos haber mostrado, abre las puertas a un nuevo modo de abordar la "imitación de lo semejante a nosotros" de consecuencias notables en la literatura europea posterior.

Recibido: 31 de marzo de 2013. Aceptado: 14 de mayo de 2013

Bibliografía

Fuentes primarias

» Dale, A.M. (1954) ***Euripides. Alcestis***, Oxford, con introducción y comentario.

» Diggle, J. (1984) ***Euripides fabulae***, vol. 1, Oxford.

» Kassel, R. (1964) ***Aristotelis de arte poetica liber***, Oxford.

» Lucas, D.W. (ed.) (1967), ***Aristotle. Poetics***, Oxford, con introducción, notas y apéndices.

» Mastronarde, D.J. (ed.) (2002) ***Euripides. Medea***, Cambridge, con introducción y comentario.

» Murray, P. (ed.) (1996) ***Plato on Poetry***, Cambridge.

» Sinnot, E. (trad.) (2004) ***Aristóteles. Poética***, Buenos Aires.

Bibliografía secundaria

» Auerbach, E. (1938) "Figura", en ***Archivum Romanicum*** 22, pp. 436-489

» Auerbach, E. (1950) ***Mimesis***, México (primera ed. alemana 1942).

» Bakhtine, M. (1978) ***Esthétique et théorie du roman***, Paris.

» Bajtín, M. (1988) ***Problemas de la poética de Dostoievski***, México (primera ed. rusa 1929, segunda ed. aumentada, de la que se realiza esta trad., 1963).

» Fernández, T. (2012a) "El doblez en ***Alcestis***", en ***Argos*** 35.2, pp. 1-20.

» Fernández, T. (2012b) "Universalidad y discontinuidad en Tucídides", en prensa en ***Anales de filología clásica*** 25.

» Halliwell, S. (2002) ***The Aesthetics of Mimesis***, Princeton – Oxford.

» Havelock, E.A. (1963) ***Preface to Plato***, Oxford.

» Irwin, E. (1974) ***Colour Terms in Greek Poetry***, Toronto.

» Laplanche, J., y J.-B. Pontalis (1996) ***Diccionario de psicoanálisis*** (primera ed. francesa 1967).

» Luschnig, C.A.E. (1992) "Interiors: Imaginary Spaces in ***Alcestis*** and ***Medea***", ***Mnemosyne*** 45.1, pp. 19-44.

» Padel, R. (1992) "Making Space Speak", en J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (eds), ***Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context***, Princeton, 336-365.

» Rehm, R. (2002) ***The Play of Space***, Princeton – Oxford.

» Rodríguez Cidre, E. (2008) "La simbología del lecho en la ***Hécuba*** de Eurípides", en R.P. Buzón ***et al.*** (eds.), ***Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés***, Buenos Aires, pp. 469-483.